ERATO

MICHAEL SPYRES
CONTRA-TENOR

IL POMO D'ORO
FRANCESCO CORTI

CONTRA-TENOR

JEAN-BAPTISTE LULLY 1632–1687
Persée LWV 60 Libretto: Philippe Quinault
Act V, Scene 7:

1	"Cessons de redouter" *(Persée)* –	1.27
2	Passacaille	2.45

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759
Tamerlano HWV 18 Libretto: Nicola Francesco Haym,
after Agostin Piovene (*Tamerlano*) and Nicolas Pradon (*Tamerlan, ou La Mort de Bajazet*)

3	Act III, Scene 9: "E il soffrirete, d'onestade, oh Numi?"... "Empio, per farti guerra" *(Bajazet)*	4.25

ANTONIO VIVALDI 1678–1741
Artabano, re de' parti RV 701 Libretto: Antonio Marchi

4	Act III, Scene 7: "Cada pur sul capo audace" *(Artabano)*	4.00

LEONARDO VINCI 1690–1730
Catone in Utica Libretto: Pietro Metastasio

5	Act I, Scene 5: "Si sgomenti alle sue pene" *(Catone)*	3.38

NICOLA PORPORA 1686–1768
Germanico in Germania Libretto: Nicola Coluzzi

6	Act I, Scene 7: "Nocchier, che mai non vide l'orror della tempesta" *(Segeste)*	3.53

DOMENICO SARRO 1679–1744
Achille in Sciro Libretto: Pietro Metastasio

7	Act I, Scene 5: "Fra l'ombre un lampo solo" ^ *(Ulisse)*	8.16

BALDASSARE GALUPPI 1706–1785
Alessandro nell'Indie Libretto: Pietro Metastasio

8	Act I, Scene 3: "Vil trofeo d'un'alma imbelle" * *(Alessandro)*	8.21

GAETANO LATILLA 1711–1788
Siroe, re di Persia Libretto: Pietro Metastasio

9	Act I, Scene 1: "Se il mio paterno amore" * *(Cosroe)*	6.12

JOHANN ADOLF HASSE 1699–1783
Arminio Libretto: Giovanni Claudio Pasquini

10 Act I, Scene 2: "Solcar pensa un mar sicuro" * *(Segeste)* 5.11

JEAN-PHILIPPE RAMEAU 1683–1764
Naïs RCT 49 Libretto: Louis de Cahusac

11 Act III, Scene 5: "Cessez de ravager la terre" *(Neptune)* 3.15

ANTONIO MARIA MAZZONI 1717–1785
Antigono Libretto: Pietro Metastasio

12 Act I, Scene 8: "Tu m'involasti un regno" ^ *(Antigono)* 6.15

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714–1787
Orphée et Eurydice Wq. 41 Libretto: Pierre-Louis Moline, after Ranieri de' Calzabigi (*Orfeo ed Euridice*)

13 Act IV, Scene 1: "J'ai perdu mon Eurydice" *(Orphée)* 4.38

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791
Mitridate, re di Ponto K.87 Libretto: Vittorio Amedeo Cigna-Santi,
after Jean Racine (*Mithridate*) transl. Giuseppe Parini

14 Act I, Scene 10: "Se di lauri" *(Mitridate)* 5.18

NICCOLÒ PICCINNI 1728–1800
Roland Libretto: Jean-François Marmontel,
after Philippe Quinault, after Ludovico Ariosto (*Orlando Furioso*)

15 Act I, Scene 10: "En butte aux fureurs de l'orage" *(Médor)* 5.15

72.54

* *World-premiere recording*
^ *First studio recording*

MICHAEL SPYRES *tenor*

IL POMO D'ORO
FRANCESCO CORTI

CONTRA-TENOR

What is a Tenor, or better still a Contra-Tenor? Many people define a tenor as the Cambridge dictionary states, “a male singer with a high voice”, yet as I delved into the “tenor” world it was evident to me that there was no clear definition of what a tenor really is. I have made my career by exploring a wider repertoire of roles than almost any singer in the history of opera, but the more I search for a definition, the broader and more elusive the term becomes. From Latin roots, the musical term “tenor” means “to hold position and sing the leading melody within liturgical music”. However, the birth and evolution of Opera transubstantiated the “tenor” into the most virtuosic and uncategorizable of all the voices.

Contra-Tenor is meant to be a complementary antecedent to my previous album *Baritenor*, and the goal with this record is similar as it shows the most famous composers of the Baroque era alongside the lesser-known, yet invaluable, missing pieces of the operatic puzzle. Handel, Vivaldi, Rameau, Mozart, and Gluck drove forward the dramatic and compositional evolution, but Leonardo Vinci, Nicola Porpora, and Domenico Sarro ushered in a new era of vocal-centric opera. In addition to the known composers, listeners will also discover three world-premiere recordings, including Johann Adolf Hasse and the unknown virtuosic arias of Baldassare Galuppi and Gaetano Latilla.

The fame of the castrati in the mid-1700s has long been established, but very few people realize just how famous their contemporary tenor rivals were. The efforts of modern-day countertenors and virtuosic mezzo-sopranos have brought about the renaissance of the castrato and, through collective efforts, aficionados now know of Velluti and Caffarelli, and still more know of Farinelli. Yet the music written for their rival tenor superstars is virtually unknown. How many music lovers today have even heard of the castrati’s equally famous rivals Amorevoli, Babbi, Borosini, Fabri, Jélyotte, Legros, or Raaff?

The Baroque era had numerous categorizations and vocal sub-genres for the male voice, such as the **tenor-bass**, **baritenore**, **contre-ténor**, **haute-contre**, **Spieltenor**, **tenor**, and **taille**. Also within this nomenclature, those with the most technical ability and the broadest range were known as **tenore assoluto**, and they would certainly have been worthy to claim the title first “divos” in opera. This new type of male singer, born from the Baroque era, would eventually outshine the famous castrati and clear the path for the tenor to assume the role of leading man. Juxtaposing virility and strength with sweetness and beauty was thought impossible for the male voice until Raaff, Jélyotte and Amorevoli entered the scene. All castrati attributes – the elegant phrasing, the coloratura fireworks, the dynamic range, the beauty of tone – were equally demanded of the *assoluto*, but they had a range that no (physically altered) castrato could rival. The rise of the *assoluto* stretched the limits of the human voice, reaching a superhuman extension of 3 1/2 octaves (from D_2 to G_5), encompassing the range of the male bass all the way to the female contralto. For the first time ever, the assoluto voice and technique meant composers had a symbiosis of virility, virtuosity, and drama to portray the nature of the Kings and demigod characters such as Mithridates, Perseus, and Orpheus.

We begin our journey with “le grand baladin”, Jean-Baptiste Lully. Lully, and subsequently George Frideric Handel, laid the groundwork for the two directions of the emerging leading tenor, the first being the **haute-contre**. Lully’s setting of French texts, often sung by famous haute-contre Louis Dumesny, contrasted in almost every way with the vocal virtuosity of the Italian style which began in the bass-like arias written for star “tenors” Francesco Borosini and Annibale Pio Fabri. The “baritonal” Italian tenor of the early 1700s paved the way for three superstars of the mid-century. Angelo Maria Amorevoli and his virtuosic compatriot Gregorio Babbi gained immense fame and riches with their incredible artistry; the two tenors rivaled and frequently outshone their castrati peers. Amorevoli has been credited by musicologists as the original divo and the first modern tenor of Italian opera. By the mid-1700s, the only other tenor to rival their fame on the Italian operatic scene was the German virtuoso Anton Raaff. He achieved one of the most enduring careers in operatic history, spanning over 45 years, yet many only know him as a footnote from when, at 66 years of age, he premiered Mozart’s *Idomeneo*.

The Age of Enlightenment ushered in a more unified Europe, but this caused tensions within the French public. As more Italian opera flooded into France, the French taste began to be influenced by “Italian” virtuosity. The French found their perfect balance in the great composer Jean-Philippe Rameau, as he melded the Italian virtuosity in singing with the French emphasis on language and acting-driven *opéra comique*. Polymath Pierre Jélyotte’s artistry served as Rameau’s inspiration, and with every collaboration the pair’s fame grew. The rise of multiculturalism in Europe paved the way for the success of the German singer and composer Johann Adolf Hasse who, like Handel before him, found his biggest successes in Italian-language opera. This new European mindset would greatly influence another German composer, Gluck, as he created a new style of opera that broke the traditions of German singspiel, Italian *opera seria*, and French *opéra comique*. In his own words, “I endeavored to restore the music to its true role, which is to serve poetry through its very expression and to follow the development of the narrative without interrupting the action or suffocating it with a proliferation of superfluous ornamentation”.

The young Mozart was chief among Gluck’s admirers, but the teenage composer’s opera *Mitridate, re di Ponto* was perhaps influenced by his brief tenure as a student under the guidance of the famous *principe* of the Accademia Filarmonica di Bologna, Antonio Mazzoni. Mozart’s earlier works were a seeming nod to tradition as he chose to compose an increasingly passé form of *opera seria*, yet as he matured he would go on to revolutionize opera and vocal writing more than anyone before him. Gluck’s contemporary rival in Paris, the Italian Niccolò Piccinni, was pitted against the great German when they were both commissioned to compose the libretto of *Iphigénie en Tauride*. Piccinni, however, found his greatest success with the tragedie lyrique *Roland*, written for the great haute-contre Joseph Legros.

The Baroque-era tenor belonged to a unique and elusive period in the evolution of vocal writing. Although the castrati have in recent years become the superstars of that age, the elite *tenore assoluto* rivaled their fame in every way, and the heroic leading tenor that we know and love today was the result of their founding artistry. Like Perseus, the legend of the tenori assoluti transcends time and space and, though they were mere humans, the music written for their incredible singing ability seemed intended for the great demigods. My goal is to amplify their echoes with this album.

Michael Spyres

CONTRA-TENOR

Qu'est-ce qu'un ténor, ou mieux encore, un contre-ténor ? Beaucoup se fondent sur la définition du dictionnaire, « chanteur doté d'une voix aiguë, » pourtant, au fil de mon exploration de l'univers du « ténor, » il m'est apparu évident qu'il n'existait pas de définition précise de ce qu'est vraiment ce profil vocal. Au fil de ma carrière, j'ai abordé un plus vaste répertoire de rôles que ne l'a fait aucun autre chanteur de l'histoire de l'opéra, mais plus je cherche une définition, plus le terme devient générique et insaisissable. Provenant du latin, le terme musical « *tenor* » signifie « tenir la position et chanter la mélodie principale dans la musique liturgique ». Cependant, la naissance et l'évolution de l'opéra ont opéré une transsubstantiation, et le « ténor » est devenu la voix la plus virtuose et difficile à classer dans une catégorie spécifique.

Contra-Tenor est censé compléter mon dernier album, *Baritenor* en lui servant d'antécédent, et l'objectif de ce disque est de même nature, puisqu'il présente les plus célèbres compositeurs de l'ère baroque aux côtés de pièces moins connues et pourtant précieuses du puzzle lyrique. Haendel, Vivaldi, Rameau, Mozart, et Gluck ont fait progresser les compositions et leurs représentations théâtrales, mais Leonardo Vinci, Nicola Porpora et Domenico Sarro ont inauguré une nouvelle période d'opéra davantage axée sur la voix. Aux côtés des compositeurs qu'ils connaissent déjà, les auditeurs vont pouvoir découvrir trois premiers enregistrements mondiaux, avec un morceau de Johann Adolf Hasse et les airs virtuoses inédits de Baldassare Galuppi et Gaetano Latilla.

Il y a longtemps que l'on sait quel était le renom des castrats au milieu des années 1700, mais très peu de gens réalisent à quel point leurs contemporains ténors étaient célèbres eux aussi. Les activités des contreténors modernes et autres mezzo-sopranos virtuoses ont suscité une renaissance du castrat et, par le biais de diverses contributions, les aficionados ont désormais entendu parler de Velluti et Caffarelli ; ceux qui connaissent Farinelli sont encore plus nombreux. Pourtant la musique écrite pour leurs compétiteurs, les ténors vedettes, demeure pratiquement inconnue. D'ailleurs, combien de mélomanes aujourd'hui ont-ils entendu parler des rivaux tout aussi renommés des castrats qu'étaient Amorevoli, Babbi, Borosini, Fabri, Jélyotte, Legros ou Raaff ?

Durant l'ère baroque, il existait de nombreuses catégorisations et de nombreux sous-genres vocaux pour définir la voix masculine, tels que **ténor-basse**, **baritenore**, **contre-ténor**, **haute-contre**, **Spieltenor**, **ténor** et **taille**. Dans cette nomenclature également, ceux qui déployaient le plus de capacités techniques et la plus large tessiture se voyaient qualifier de **tenori assoluti**, certainement dignes de prétendre au titre de premiers « divos » de l'histoire de l'opéra. Ce nouveau type de chanteur masculin allait finir par surpasser les fameux castrats et permettre au ténor d'endosser le premier rôle masculin. La juxtaposition de la force et de la virilité à la douceur et à la beauté était considérée impossible pour la voix mâle, jusqu'à ce que Raaff, Jélyotte et Amorevoli entrent en scène. Tous les attributs des castrats – élégance du phrasé, colorature pyrotechnique, registre dynamique, beauté du timbre – étaient également requis de l'*assoluto*, mais celui-ci avait un ambitus avec lequel aucun castrat (physiquement modifié) ne pouvait rivaliser. L'ascension de l'*assoluto* repoussa les les limites de la voix pour atteindre une extension surhumaine de trois octaves et demie (de $ré_2$ à sol_5), englobant la tessiture de la basse masculine jusqu'à celle du contralto féminin. Pour la toute première fois, la voix et la technique d'*assoluto* signifiaient que les compositeurs disposaient d'une symbiose de virilité, de virtuosité et de théâtralité pour illustrer la nature de personnages de monarques et de demi-dieux comme Mitridate, Persée ou Orphée.

Nous entamons notre voyage avec « le grand baladin », Jean-Baptiste Lully. Lully et par la suite George Frideric Haendel posèrent les bases des deux orientations du ténor principal émergent, la première concernant le **haute-contre**. La manière dont Lully mettait en musique des textes français, souvent chantés par le célèbre haute-contre Louis Dumesny, contrastait presque en tous points avec la virtuosité vocale du style italien, qui vit le jour dans les arias plutôt orientées vers des graves de basse écrites pour les « ténors » vedettes Francesco Borosini et Annibale Pio Fabri. Le ténor « barytonant » italien du début des années 1700 ouvrit la voie à trois superstars du milieu du siècle. Angelo Maria Amorevoli et son compatriote virtuose Gregorio Babbi se forgèrent une gloire et une fortune immenses grâce à leur stupéfiant art du chant ; ces deux ténors rivalisaient avec leurs confrères castrats et les éclipsaient même souvent. Pour les musicologues, Amorevoli fut le premier *divo* de l'Histoire et le premier ténor moderne de l'opéra italien. Au milieu des années 1700, le seul autre ténor capable de leur disputer leur notoriété sur les scènes lyriques transalpines était le virtuose allemand Anton Raaff. Il connut l'une des carrières les plus durables de l'histoire de l'opéra, plus de quarante-cinq ans, et pourtant, nombreux sont ceux qui ne le connaissent que de manière anecdotique : en effet, à soixante-six ans, c'est lui qui créa le rôle-titre d'*Idomeneo* de Mozart.

L'avènement des Lumières marqua le début d'une Europe plus unifiée, mais provoqua des tensions au sein du public français. À mesure que de plus en plus d'opéras italiens déferlaient sur la France, le goût français commença à se voir influencé par la « virtuosité italienne ». Les Français trouvèrent le parfait équilibre en la personne du grand compositeur Jean-Philippe Rameau, qui sut allier cette virtuosité vocale italienne à l'emphase déclamatoire française et à l'esprit de l'opéra comique, axé sur la théâtralité. Les multiples talents de Pierre Jélyotte servirent l'inspiration de Rameau, et à chaque nouvelle collaboration, les deux hommes virent leur réputation croître. L'ascension du pluriculturalisme en Europe favorisa la carrière du chanteur et compositeur allemand Johann Adolf Hasse qui, à l'instar de Haendel rencontra ses plus grands succès dans le domaine de l'opéra en langue italienne. Cette nouvelle mentalité européiste allait grandement influencer un autre compositeur allemand, Gluck ; en effet, celui-ci créa un style d'opéra innovant qui rompait avec les traditions du *singspiel* de son pays, de l'*opera seria* d'Italie et de l'opéra comique français. Pour le citer : « Je me suis efforcé de rendre la musique à son véritable rôle, qui est de servir la poésie à travers son expression même et de suivre l'évolution de la narration sans interrompre l'action et sans l'étouffer par une profusion d'ornements superflus. »

Le jeune Mozart était l'un des plus grands admirateurs de Gluck, mais l'un de ses premiers opéras, *Mitridate, re di Ponto*, fut sans doute influencé par sa brève expérience des enseignements du célèbre maître de l'Accademia Filarmonica di Bologna, Antonio Mazzoni. Les œuvres de jeunesse de Mozart semblaient vouloir rendre hommage à la tradition puisqu'il choisit de composer dans le domaine de plus en plus suranné de l'*opera seria*, mais en perfectionnant son propre langage, il allait révolutionner l'opéra et l'écriture vocale plus qu'aucun autre avant lui. Le rival et contemporain de Gluck à Paris, l'Italien Niccolò Piccinni, dut se mesurer au prestigieux Allemand lorsqu'ils se virent tous deux chargés de mettre en musique le livret d'*Iphigénie en Tauride*. Toutefois, c'est avec sa tragédie lyrique *Roland*, composée pour le fameux haute-contre Joseph Legros, que Piccinni connut son plus grand succès.

Le ténor de l'ère baroque ressort d'une période unique et intangible de l'évolution de l'écriture vocale. Même si ces dernières années, les castrats sont apparus comme les superstars de leur époque, l'élite des *tenori assoluti* leur a disputé leur notoriété par tous les aspects, et le ténor héroïque de premier plan que nous connaissons et apprécions tant aujourd'hui fut l'aboutissement de leur art fondateur. Comme celui de Persée, le mythe des *tenori assoluti* transcende le temps, et même s'ils n'étaient que de faillibles humains, la musique écrite pour leurs fabuleuses capacités vocales semble avoir été conçue pour de formidables demi-dieux. Avec cet album, je souhaite réverbérer les échos de leurs voix.

Michael Spyres

Traduction : David Ylla-Somers

CONTRA-TENOR

Was ist ein Tenor, oder gar, ein Contratenor? Häufig wird ein Tenor wie etwa im Cambridge Dictionary als „männlicher Sänger mit einer hohen Stimme“ definiert; als ich mich jedoch eingehend mit der Welt des „Tenor“ befasste, wurde mir klar, dass es keine eindeutige Definition dafür gibt, was ein Tenor wirklich ist. Meine Karriere beruht darauf, dass ich ein breiteres Rollenrepertoire erkundet habe als nahezu jeder andere Sänger in der Geschichte der Oper; je mehr ich aber nach einer Definition suche, desto umfassender und ungreifbarer wird der Begriff „Tenor“. Er stammt aus dem Lateinischen und meint „Position halten und die führende Melodie in liturgischer Musik singen“. Die Entstehung und Entwicklung der Oper machte jedoch aus dem „Tenor“ die virtuoseste und am schwierigsten zu kategorisierende aller Stimmen.

Contra-Tenor ist als ergänzende Vorstufe zu meinem früheren Album *Baritenor* gedacht und verfolgt ein ähnliches Ziel, indem es Werke der bekanntesten Komponisten der Barockzeit neben weniger bekannten, aber wertvollen, bislang fehlenden Stücken aus dem Opernpuzzle bietet. Händel, Vivaldi, Rameau, Mozart und Gluck brachten die dramatische und kompositorische Entwicklung voran, doch Leonardo Vinci, Nicola Porpora und Domenico Sarro leiteten eine neue Ära der auf den Gesang konzentrierten Oper ein. Neben Werken bekannter Komponisten werden die Hörer auch drei Weltersteinspielungen finden, darunter eine Arie von Johann Adolf Hasse sowie unbekannte virtuose Arien von Baldassare Galuppi und Gaetano Latilla.

Der Ruhm der Kastraten in der Mitte des 18. Jahrhunderts ist seit langem etabliert, kaum bekannt ist jedoch, wie berühmt ihre zeitgenössischen Tenorrivalen waren. Die Bemühungen der Countertenöre und virtuosen Mezzosoprane heute führten zur Renaissance des Kastraten, und dank ihrer gemeinsamen Anstrengungen kennen sich *aficionados* nun mit Velluti und Caffarelli aus, und noch weitaus mehr Menschen mit Farinelli. Doch die Musik, die für ihre Rivalen, die Startenöre, geschrieben wurde, ist praktisch unbekannt. Wieviele heutige Musikliebhaber haben überhaupt von Amorevoli, Babbi, Borosini, Fabri, Jélyotte, Legros oder Raaff gehört, den ebenso berühmten Rivalen der Kastraten?

Im Barock gab es zahlreiche Kategorisierungen und Untergruppierungen von männlichen Stimmtypen, wie **Tenor-Bass**, **Baritenor**, **Contre-Ténor**, **Haute-Contre**, **Spieltenor**, **Tenor** sowie **Taille**. Auch waren innerhalb dieser Bezeichnungen die Sänger mit dem höchsten technischen Können und der größten Bandbreite als **tenore assoluto** bekannt und konnten verdienterweise den Titel erster „divo“ in der Oper für sich beanspruchen. Dieser neue Typus eines Sängers, der in der Barockzeit aufkam, hat schließlich die berühmten Kastraten überflügelt und es dem Tenor ermöglicht, eine männliche Hauptrolle zu übernehmen. Virilität und Kraft verbunden mit Anmut und Schönheit galten für die männliche Stimme als ausgeschlossen, bis Raaff, Jélyotte und Amorevoli die Bühne betraten. Alle Attribute eines Kastraten – elegante Phrasierung, Koloraturfeuerwerk, dynamische Vielfalt, Klangschönheit – wurden ebenso vom Assoluto verlangt, dieser hatte jedoch eine Bandbreite, mit der kein (physisch veränderter) Kastrat konkurrieren konnte. Das Aufkommen des Assoluto erweiterte die Grenzen der menschlichen Stimme, die eine fast übermenschliche Ausdehnung auf 3 1/2 Oktaven (von D_2 to G_5) erreichte – von der männlichen Bassstimme bis zum weiblichen Kontralto. Zum ersten Mal überhaupt verfügten Komponisten dank der Stimme und Technik des Assoluto über eine Symbiose von Männlichkeit, Virtuosität und Dramatik, mit der sie den Charakter von Königen und Halbgöttern wie Mithridates, Perseus und Orpheus darstellen konnten.

Wir beginnen mit „le grand baladin“ Jean-Baptiste Lully. Lully und danach Georg Friedrich Händel bereiteten den Boden für die beiden Richtungen des aufkommenden führenden Tenors: bei der ersten handelt es sich um den **Haute-Contre**. Lullys Vertonungen französischer Texte, die oft von dem gerühmtem Haute-Contre Louis Dumesny gesungen wurden, kontrastierten in fast jeder Hinsicht mit der vokalen Virtuosität des italienischen Stiles, der mit den bassartigen Arien begann, die für die Startenöre Francesco Borosini und Annibale Pio Fabri geschrieben wurden. Der „baritonale“ italienische Tenor von Anfang 1700 ebnete den Weg für drei Superstars in der Mitte des Jahrhunderts. Angelo Maria Amorevoli und sein virtuoser Landsmann Gregorio Babbi erlangten enormen Ruhm und Reichtum mit ihrer unglaublichen Artistik; die beiden Tenöre rivalisierten mit ihren Kastratenkollegen und stellten sie häufig in den Schatten. Amorevoli gilt unter Musikwissenschaftlern als der erste *divo* und der erste moderne Tenor der italienischen Oper. In der Mitte des 18. Jahrhunderts konnte mit ihrem Ruhm auf der italienischen Opernbühne nur der deutsche Gesangsvirtuose Anton Raaff konkurrieren. Seine über 45 Jahre währende Karriere war eine der längsten; viele wissen aber nur, dass er mit 66 Jahren die Titelrolle in Mozarts Oper *Idomeneo* bei der Uraufführung gesungen hat.

Die Aufklärung führte zu einem einheitlicheren Europa, aber auch zu Spannungen in der französischen Öffentlichkeit. Als immer mehr italienische Opern nach Frankreich gelangten, wurde der französische Geschmack allmählich von „italienischer“ Virtuosität beeinflusst. Die Franzosen fanden das perfekte Gleichgewicht in dem großen Komponisten Jean-Philippe Rameau, der die italienische Virtuosität des Gesangs mit der französischen Betonung der Sprache und handlungsbetonten *opéra comique* verschmolz. Die Kunstfertigkeit des vielseitigen Pierre Jélyotte inspirierte Rameau, und mit jedem gemeinsamen Werk wuchs der Ruhm der beiden. Der aufkommende Multikulturalismus in Europa ebnete den Weg für den Erfolg des deutschen Sängers und Komponisten Johann Adolf Hasse der, wie Händel vor ihm, seine größten Erfolge mit italienischen Opern erlangte. Diese neue europäische Einstellung war von großem Einfluss auf einen anderen deutschen Komponisten: Gluck, dessen neuer Opernstil mit den Traditionen des deutschen Singspiels, der italienischen *opera seria* und der französischen *opéra comique* brach. Im Vorwort zu seiner Oper *Alceste* schreibt er: „Ich trachtete die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, der Dichtung zu dienen für den Ausdruck und für die Situation der Handlung, ohne die Aktionen zu unterbrechen oder durch unnötige und überflüssige Zierraten zu hemmen“.

Der junge Mozart gehörte zu Glucks ersten Bewunderern, doch seine frühe Oper *Mitridate, re di Ponto* könnte auch unter dem Einfluss der damals von Antonio Mazzoni geleiteten Accademia Filarmonica di Bologna entstanden sein, die den jungen Mozart im Oktober 1770 aufgenommen hatte. Mozarts frühere Werke schienen noch der Tradition verpflichtet zu sein, denn er entschied sich für die zunehmend überholte Form der *opera seria*; mit wachsender Reife revolutionierte er die Oper und den Gesangsstil mehr als alle anderen Komponisten vor ihm. Glucks zeitgenössischer Rivale in Paris, der Italiener Niccolò Piccinni, wurde gegen den großen Deutschen ausgespielt, als beide den Auftrag erhielten, das Libretto von *Iphigénie en Tauride* zu vertonen. Piccinni hatte jedoch seinen größten Erfolg mit *Roland*, einer *tragédie lyrique*, in der der bekannte Haute-Contre Joseph Legros den Médor bei der Uraufführung sang.

Der Tenor der Barockzeit gehörte einer einzigartigen und schwer fassbaren Epoche in der Entwicklung des Gesangsstiles an. Man hat zwar in jüngerer Zeit die Kastraten zu den Superstars jener Epoche ernannt, doch rivalisierten die besten *tenori assoluti* in jeder Hinsicht mit ihrem Ruhm, und der führende Heldentenor, den wir heute kennen und lieben, resultierte aus ihrer grundlegenden Kunst. Wie Perseus überschreiten die legendären *tenori assoluti* die Grenzen von Zeit und Raum, und obwohl sie bloß Menschen waren, schien die für ihre unglaubliche Gesangskunst geschriebene Musik für die großen Halbgötter gedacht gewesen zu sein. Mit diesem Album möchte ich ihre Kunst wieder zum Klingen bringen.

Michael Spyres

Übersetzung: Christiane Frobenius

Francesco Corti

Orchestra Il Pomo d'Oro

Francesco Corti
conductor & harpsichord

Violins I
Zefira Valova
Dmitry Lepekhov
Lucia Giraudo
Daniela Nuzzoli
Mauro Spinazzè

Violins II
Stefano Rossi
Elena Abbati
Petra Samhaber-Eckhardt
Veronica Böhm

Violas
Valerio Losito
Maria Bocelli
Giulio D'Alessio

Cellos
Ludovico Minasi
Cristina Vidoni

Double Bass
Riccardo Coelati Rama

Oboes
Emmanuel Laporte
Michele Antonello

Traversos
Marcello Gatti
Silvia Pighi

Bassoons
Michele Fattori
Andrea Bressan

Horns
Daniele Bolzonella
Giovanni Catania

Theorbo
Miguel Rincón

Harpsichord
Deniel Perer

PERSEUS
Fürchten wir uns nicht mehr vor dem grausamen Schicksal;
der Himmel verheißt uns Tage des Glücks.
Venus kommt uns zu Hilfe,
sie bringt Amor und Hymen mit.

BAJAZET
Accompagnato-Rezitativ
Ihr lasst das einfach zu, wirklich, ihr Götter?
Ich gebe sie in eure Hand, denn um mich
ihm zu entziehen, bleibt mir nur der Tod.

Arie
Schändlicher, um gegen dich zu kämpfen,
wird mein Schatten
aus dem Reich der Toten wiederkehren.
Und der Zorn der Götter
wird erwachen
beim Lärm meiner Empörung.

ARTABANOS
Sie fahre nieder auf sein dreistes Haupt,
diese Fackel,
die sich entzündet
durch den Zorn in meinem Herzen.
Der Verräter [Der Rivale]
eines verachteten Königs
soll eines qualvollen Todes sterben.

LULLY **Persée** Acte V, Scène 7
PERSÉE
1 Cessons de redouter la Fortune cruelle;
Le ciel nous promet d'heureux jours.
Venus vient à notre secours,
Elle amène l'Amour, et l'Hymen avec elle.

HANDEL **Tamerlano** Atto III, Scena 9
BAJAZET
Recitativo accompagnato
3 E il soffrirete, d'onestade, oh Numi?
La raccomando a voi, poiché a me resta,
onde togliermi a lui la via funesta.

Aria
Empio, per farti guerra
Dal regno di sotterra
L'ombra ritornerà.
E l'ira degli Dei
Al suon de' sdegni miei
Forse si sveglierà.

VIVALDI **Artabano, re de' parti** Atto III, Scena 7
ARTABANO
4 Cada pur sul capo audace
Quella face,
Che s'accende
Dallo sdegno nel mio cor
Traditor [Il rival] d'un Re sprezzato
Provi pur l'estremo fato
Fra le smanie del dolor.

PERSEUS
Let us cease to fear cruel Fortune;
Heaven promises us happy days.
Venus comes to our rescue,
leading Love and Hymen with her.

BAJAZET
Accompanied recitative
And will you suffer this, o Gods of truthfulness?
I commend her to you, for the doleful task
that remains for me is to wrest myself from him.

Aria
Wretch, to wage war on you
my shade shall return
from the subterranean realm.
And the wrath of the Gods
shall be perhaps awakened
by the sound of my resentment.

ARTABANUS
May his proud head
be singed by this flame
that is ignited
by the anger of my heart.
Deceiver [The rival] of a King disparaged,
may an extreme fate be yours
amid the throes of anguish.

BAJAZET
Récitatif accompagné
Allez-vous vraiment tolérer cela, ô dieux ?
Je vous la confie, car quant à moi, il ne me reste,
pour échapper à mon ennemi, que la solution la plus funeste.

Air
Scélérat, pour te livrer bataille,
mon spectre reviendra
du royaume souterrain.
Et peut-être que les échos de ma colère
éveilleront
le courroux des dieux.

ARTABAN
Que cette torche
qui s'enflamme
s'abatte sur la tête du téméraire !
Par le courroux qui brûle en mon cœur,
que le traître [le rival] qui a bafoué son roi
subisse mille souffrances
et connaisse le sort suprême.

CATO
Der Schmerz soll ihn erschüttern,
den Geist einer feigen Frau,
die schändliches Blut in den Adern hat,
die kein edles Herz ihr eigen nennt.
Wenn du die Empörung der Sterne
nicht besser ertragen kannst,
wirst du den Gatten und den Vater
zu sehr beschämen.

SEGESTES
Ein Steuermann, der niemals
die Schrecken des Sturms sah,
setzt die Segel und lacht,
der Wind hält ihn nicht auf
und fröhlich durchfurcht er das Meer.

Doch wenn die Wogen tosen
und die Luft verblasst,
klagt er betrübt und fürchtet sich.
Doch in der Gefahr
ist das Klagen umsonst.

ULYSSES
Ein einziger Blitz in der Dunkelheit
reicht dem klugen Steuermann,
er findet den Himmelspol wieder,
er erkennt wieder das Meer.

Dem Pilger reicht oftmals
der Abdruck einer Spur,
damit ihn der trügerische Weg
nicht in die Irre führen kann.

Vinci **Catone in Utica** Atto I, Scena 5

CATONE
5 Si sgomenti alle sue pene
il pensier di donna imbelle,
che vil sangue ha nelle vene,
che non vanta un nobil cor.
Se lo sdegno delle stelle
tollerar meglio non sai
arrossir troppo farai
e lo sposo, e il genitor.

Porpora **Germanico in Germania** Atto I, Scena 7

SEGESTE
6 Nocchier, che mai non vide
l'orror della tempesta,
scioglie le vele, e ride,
il vento non l'arresta,
e lieto solca il mar.

Ma quando l'onda freme,
e l'aria si scolora,
mesto sospira, e teme:
ma sul periglio allora
è vano il sospirar.

Sarro **Achille in Sciro** Atto I, Scena 5

ULISSE
7 Fra l'ombre un lampo solo
basta al Nocchier sagace,
che già ritrova il polo,
già riconosce il mar.

Al pellegrin ben spesso
basta un vestigio impresso,
perché la via fallace
non l'abbia ad ingannar.

CATO
Beware a craven woman's
woeful thoughts,
the cowardly blood in her veins
and her lack of a noble heart.
If the wrath of the stars
you are unable to endure,
you will bring such shame
on both your husband and your father.

SEGESTES
The helmsman that never saw
the horror of the tempest
unfurls the sails and laughs,
the wind does not detain him
and he merrily sails the seas.

But when the waves start to roar
and the skies begin to darken,
he sadly sighs in fear:
but sighs are powerless
before the coming peril.

ULYSSES
In the dark a single flash of lightning
is all the skilful helmsman needs
to soon regain his bearings
and to see the sea again.

For the wayfarer very often
a scanty track is all he needs
for the treacherous path
not to lead him astray.

CATON
Ses peines ne sont effrayantes
que pour l'esprit d'une faible femme
qui a un sang vil dans les veines
et ne s'enorgueillit pas d'avoir un noble cœur.
Si tu n'arrives pas à mieux supporter
la colère des astres,
tu feras la honte
de ton époux et de ton père.

SÉGESTE
Le marin qui n'a jamais connu
l'horreur de la tempête
met les voiles en riant ;
le vent ne l'arrête pas,
et il fend la mer joyeusement.

Mais quand les vagues frémissent
et quand l'air pâlit,
il pousse un triste soupir et prend peur :
mais il est vain alors
de soupirer sur le péril.

ULYSSE
Dans les ténèbres, un seul éclair
suffit au marin sagace,
et déjà il retrouve le nord,
déjà il reconnaît la mer.

Bien souvent, il suffit au pèlerin
d'une ancienne inscription
pour que le chemin trompeur
ne parvienne pas à l'égarer.

ALEXANDER
Die schmachvolle Trophäe einer feigen Seele
ist dieses Auge, das weint.
Ich kam nicht bis zum Ganges,
um Jungfrauen
zu bezwingen.

O Schande dieser Lorbeeren,
die nicht durch meinen Schweiß
erkeimt sind.

CHOSRAU
Wenn dein hochmütiges Herz
meine Vaterliebe verschmäht,
werde ich für dich
mehr strenger Richter als Vater sein.

Und den schändlichen Verrat,
den du vielleicht im Sinne hast,
will ich im Keim ersticken,
bevor er ausgereift ist.

SEGESTES
Er glaubt ein sicheres Meer zu durchfurchen,
denn er sieht den heiteren Himmel.
Er traue dem nicht, denn im Nu
können Himmel und Meer sich verändern.

Damit der Himmel sich verfinstert,
reicht es, dass eine dunkle Wolke sich entlädt,
damit das Meer zur Furie wird,
reicht manchmal ein einziger Wind.

GALUPPI **Alessandro nell'Indie** Atto I, Scena 3
ALESSANDRO
8 Vil trofeo d'un'alma imbelle
È quel ciglio allor, che piange.
Io non venni in fino al Gange
le Donzelle
a debellar.

O' rossor di quegli allori,
che non han fra miei sudori
cominciato a germogliar.

LATILLA **Siroe, re di Persia** Atto I, Scena 1
COSROE
9 Se il mio paterno amore
sdegna il tuo cuore altero,
più giudice severo
che padre a te sarò.

Et l'empia fellonia
che forse volgi in mente
prima che adulta sia
nascente opprimerò.

HASSE **Arminio** Atto I, Scena 2
SEGESTE
10 Solcar pensa un mar sicuro
perché vede il ciel sereno.
Non si fidi, in un baleno
può cangiarsi il cielo, e il mar.

Perché il ciel divenga oscuro
basta sol, che un nembo scioglia,
perche il mar le furie accoglia,
un sol vento può bastar.

ALEXANDER
Vile symbol of a craven heart
are those tear-stained eyes.
I did not come to Ganges' shores
to conquer
damsels.

Ah the shame of those laurels
which my sweat and tears
did not cause to germinate.

KHOSROW
If my paternal love
your haughty heart disdains,
a harsher judge than father
you shall come to see in me.

And the wickedness and treachery
that you may now be hatching,
before it comes to full fruition
I shall nip it in the bud.

SEGESTES
He thinks to sail a placid sea
because he sees the sky serene.
But beware, in a flash
the sky and sea can change.

For the sky to suddenly darken
all it takes is a scudding cloud,
for the sea to welcome the furies,
a puff of wind is all it takes.

ALEXANDRE
Ces yeux pleins de larmes sont
le méprisable trophée d'un cœur de couard.
Je ne suis pas venu jusqu'au Gange
pour vaincre
des donzelles.

Quelle honte pour ces lauriers,
qui malgré tous mes efforts
n'ont pas commencé à germer !

KHOSRÔ
Si mon amour paternel
irrite ton cœur altier,
alors au lieu d'être pour toi un père,
je serai un juge sévère.

Et avant que la félonie cruelle
que tu prémédites peut-être
ne parvienne à maturité,
je saurai la tuer dans l'œuf.

SÉGESTE
Il pense naviguer en sûreté sur la mer
parce qu'il voit un ciel sans nuages.
Qu'il ne s'y fie pas, car en un éclair
le ciel et la mer peuvent changer.

Pour que le ciel s'obscurcisse,
il suffit qu'un seul nuage paraisse ;
pour que la mer furieuse se déchaîne,
il suffit qu'un seul vent souffle.

NEPTUN
Hört auf, die Erde zu verwüsten,
Nordwinde, führt nicht mehr Krieg gegen die Menschen!
Aeolos, fessle ihren Zorn!
Zephyre, möge euer milder Atem
in den Lüften und auf der feuchten Ebene den Zauber
des Friedens verbreiten, der in meinem Herzen herrscht.

Hört auf, die Erde zu verwüsten *usw.*

ANTIGONOS
Du hast mir ein Königreich genommen
und den Ruhm eines Triumphs;
doch zugleich überlässt du mir
die Herrschaft über dein Herz.
Ein jeder, der treu liebt,
soll uns ins Gesicht blicken und sagen,
wer beneidenswerter ist,
der Besiegte oder der Sieger.

ORPHEUS
Ach, ich habe sie verloren,
nichts kommt meinem Unglück gleich!
O grausames, unerbittliches Schicksal!
Ich vergehe vor Schmerz.
Eurydike, Eurydike,
antworte! Welche Qual! Antworte mir!
Dein Gatte ist's, dein treuer Gatte;
hör meine Stimme, die dich ruft!

O Grabesstille!
Vergebliche Hoffnung!
O, welche Qual!
Welch' Folter zerreißt mein Herz!

RAMEAU **Naïs** Acte III, Scène 5

NEPTUNE
11 Cessez de ravager la terre,
Aquilons, aux mortels ne faites plus la guerre !
Éole, enchaîne leur fureur !
Zéphyrs, que votre douce haleine
Répande dans les airs et sur l'humide plaine
Les charmes de la paix qui règne dans mon cœur.

Cessez de ravager la terre, *etc.*

MAZZONI **Antigono** Atto I, Scena 8

ANTIGONO
12 Tu m'involasti un regno,
hai d'un trionfo il vanto;
ma tu mi cedi intanto
l'impero di quel cor.
Ci esamini il sembiante,
dica ogni fido amante
chi più d'invidia è degno,
se il vinto, o il vincitor.

GLUCK **Orphée et Eurydice** Acte IV, Scène 1

ORPHÉE
13 J'ai perdu mon Eurydice
rien n'égale mon malheur ;
sort cruel ! Quelle rigueur !
Je succombe à ma douleur !
Eurydice !… Eurydice !…
Réponds !… Quel supplice !… Réponds-moi !
C'est ton époux fidèle,
entends ma voix qui t'appelle…

Mortel silence !
Vaine espérance !
Quelle souffrance !
Quels tourments déchirent mon cœur !

NEPTUNE
Cease to ravage the earth,
North Winds, wage war with mortals no more!
Aeolus, restrain their fury!
Zephyrs, may your sweet breath
waft the charms of the peace that reigns in my heart
through the air and on the humid plain.

Cease to ravage the earth, *etc.*

ANTIGONUS
You have robbed me of a kingdom
and taken the prize of triumph;
but leave me at least
the dominion of that heart.
Beholding this countenance,
let every faithful lover say
who is more worthy of envy,
the conquered or the conqueror.

ORPHEUS
I have lost my Eurydice,
nothing equals my unhappiness.
Cruel fate! what severity!
I succumb to my grief.
Eurydice, Eurydice,
answer. What torment! Answer me.
'Tis thy husband, thy faithful husband:
hear my voice that calls thee.

Mortal silence!
Vain hope!
What suffering!
What torment tears my heart!

ANTIGONE
Tu m'as ravi un royaume,
tu peux te targuer d'une victoire ;
mais en attendant, tu me cèdes
l'empire de ce cœur.
Scrute nos visages,
et que tous les amants fidèles disent
qui est plus digne d'envie :
le vaincu, ou le vainqueur.

MITHRIDATES
Lorbeergeschmückten Hauptes
kehre ich nicht wieder
zu euch, ihr treuen Ufer,
doch ist mein Antlitz nicht vor Scham gerötet.

Auch besiegt und unterworfen,
bewahre ich doch in der Brust
stets dasselbe weite Herz
und bringe es euch dar.

MÉDOR
Inmitten des tobenden Sturms,
unwissend, wo ich Hilfe suchen soll,
das rettende Ufer vor Augen,
war ich dem Tode nah.
Angélique hat ihr Werk erkannt;
mein Unglück konnte sie erweichen.
Die Liebe hat mich vor dem Untergang bewahrt.

Mozart **Mitridate, re di Ponto** Atto I, Scena 10

MITRIDATE
14 Se di lauri il crine adorno,
fide spiagge, a voi non torno,
tinto almen non porto il volto
di vergogna e di rossor.

Anche vinto ed anche oppresso
io mi serbo ognor l'istesso
e vi reco in petto accolto
sempre eguale il mio gran cor.

Piccinni **Roland** Acte I, Scène 10

MÉDOR
15 En butte aux fureurs de l'orage,
sans savoir à qui recourir,
voyant de si près le rivage,
j'étais au moment de périr,
Angélique a vu son ouvrage ;
mon malheur à su l'attendrir.
L'amour m'a sauvé du naufrage.

MITHRIDATES
Faithful shores, if I do not return to you,
crowned with laurel,
at least my face is not flushed
with shame and disgrace.

Even defeated and oppressed
I still remain the same,
and I bring to you as ever
a great heart in my breast.

MÉDOR
Faced with the furies of the storm,
not knowing who to turn to,
seeing the shore so close,
I was upon the point of death,
Angélique has seen his doings;
my misfortune has moved his heart.
Love has saved me from shipwreck.

MITHRIDATES
Même si je reviens vers vous, rivages chers à mon cœur,
sans couronne de laurier,
mon front ne rougit
de nulle trace de honte.

Quoique vaincu et écrasé,
je n'en suis pas moins le même
et c'est toujours le même cœur valeureux
qui bat dans ma poitrine.

Recorded: 15–22.IX.2020, Villa San Fermo, Lonigo (Vincenza)
Executive Producer: Alain Lanceron
Producer: Jean-Daniel Noir
Producers for Il Pomo d'Oro: Giulio D'Alessio, Gesine Lübben
Sound Assistant: Morgane Danan
Musicological research for Latilla: *Siroe, re di Persia*: Yannis François
Performance edition for *Siroe, re di Persia*: © Editions Charybde & Scylla – Yannis François
Sung Text Translations (English): Robert Sargant; except 13: P.D. & 14: © 1977 Gwyn Morris
Sung Text Translations (Français): © David Ylla-Somers; except 14: © 1977 Jacques Fournier
Sung Text Translations (Deutsch): Daniela Wiesendanger; except 13: P.D. & 14: © 1977 Traude Freudlsperger
Photography: © Andie Bottrell (Michael Spyres); © C. Doutre, 2019 (Francesco Corti); © Nicola Dal Maso (Il Pomo d'Oro)
Design & Layout, Editorial: WLP London Ltd
A Warner Classics/Erato release, ℗ & © 2023 Parlophone Records Limited
michaelspyres.com · francescocorti.com · ilpomodoro.org · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

ERATO

WARNER CLASSICS